

De collages van Joostens :
abstractie en infectie van de verbeelding

Van de indrukwekkende verzameling collages waaruit de Verbeke Foundation kan putten, is het werk van de Antwerpse kunstenaar Paul Joostens (1889-1960) ongetwijfeld *pièce de résistance*, naast dat van E.L.T. Mesens en Marcel Mariën. Het initiatief biedt de gelegenheid aan een ruim publiek om nader kennis te maken met dit belangrijk onderdeel van een vreemd, omvangrijk oeuvre dat ons werd nagelaten door één van de talentrijkste en eigenzinnigste moderne kunstenaars die België ooit heeft gekend (en miskend).

Joostens heeft zich niet enkel overvloedig en meer dan sporadisch van het medium bediend. Als hij vandaag in ons land bekend staat als een 'pionier van de abstracte kunst', dan is dat voornamelijk toe te schrijven aan zijn (vroeg) collages en assemblages. Niet zonder reden duikt zijn naam op in publicaties waarin een internationaal historisch overzicht wordt gegeven van de collage in de twintigste eeuw. Nochtans werd het collagewerk pas laat opgenomen in de publieke collecties, nadat Duitse verzamelaars het belang ervan allang hadden ingezien.

In 1986 schonk galeriehouder Ronny Van de Velde meer dan honderd tekeningen en veertien collages van Joostens aan het Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Er werd toen een gelegenheidstentoonstelling gehouden in het Prentenkabinet.

In het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst van Oostende (thans omgedoopt tot Mu.Zee) worden 188 collages van Joostens bewaard. De afgelopen jaren heeft men een beperkt aantal ervan benut in het kader van het vernieuwde museumbeleid dat op zoek is naar een 'dialogue', met wisselende selecties uit de verzameling. Tijdens de van het Musée Matisse overkomende overzichtstentoonstelling gewijd aan Georges Vantongerloo (in 2008), werden een dertigtal collages van Joostens getoond. Beide kunstenaars verkeerden daar opnieuw in een gelukkig gezelschap, zo mocht men aannemen, want in de hoogdagen van de Antwerpse avant-garde (begin jaren twintig) konden ze vrij goed met elkaar opschieten. De experimenten van Vantongerloo waren gebaseerd op een analyse van kleur, lijn en vorm. Het contrast met de heel wat grilligere fotocollages van Joostens is des te opvallender, zelfs al vertonen deze laatste soms een sobere of naar geometrische patronen zwemende beeldschikking.

Vanaf november 2009 werden de 'Golden Years' van Daan van Golden (°1936) gevierd of herdacht met foto's en schilderijen, 'in dialoog' met fotocollages van Joostens. Zij hebben elkaar nooit ontmoet, buiten de muren van het museum en in het werkelijke leven. Toch moet men het verband niet ver zoeken : Van Golden is, zoals Joostens, een *assembleur* van allerlei soorten beeldmateriaal, waaronder krantefoto's, Ansichtkaarten, reproducties van kunstwerken en voorgedrukte motieven op behangpapier. De beeldkeuze blijkt even eclectisch, maar bij Van Golden vaak directer en persoonlijker (familiale snapshots). Door de manier waarop hij de gevonden motieven en beeldtekens manipuleert qua vorm en formaat, en (her)gebruikt in zijn schilderkunst, streeft Van Golden tevens naar een bepaalde abstractie.

Terwijl Joostens in deze twee settings werd gepresenteerd - samen met een tijdgenoot en 'medepionier' wiens kunst uitgesproken abstract moest zijn, en tegenover een nog levende kunstenaar die ook abstracter werkt met beelden -, kregen we juist geen 'abstracte' collages van hem te zien. De reden ligt voor de hand. Het museum van Oostende beschikt wel over een rijkelijk bedeelde verzameling, maar niet over dat soort werk uit de periode van 1917 tot 1925. Afgezien daarvan wordt onverlet gelaten dat men bij het leggen van een *missing link*

tussen de collages van Joostens en 'de abstracte(re) kunst' stilzwijgend voorbijgaat aan de kern van het probleem : de moeilijke receptiegeschiedenis waarvan Joostens ook postuum het slachtoffer is geworden, heeft onder andere te maken met het feit dat hij duidelijk niet is 'geëvolueerd' naar een zuivere (of meer) abstractie; en er evenmin afstand van heeft gedaan. Daarom wordt thans enerzijds erkend dat hij weliswaar een voorloper was van de abstracte kunst in België; en houden sommige commentatoren anderzijds vol dat hij daarna slechts werk van geringere kunsthistorische waarde of zelfs verdachte signatuur heeft voortgebracht.

Dat deze zienswijze op eenzijdige beschouwingen en onjuiste veronderstellingen berust, zal elders uitvoeriger en grondiger worden geargumenteed. In elk geval dient men voor ogen te houden dat de verhoging van het abstractiegehalte in de kunst voor Joostens nooit de absoluut 'gulden weg' is geweest die hij had moeten (blijven) volgen, doch weer heeft verlaten.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog leek in België een kleine groep avant-gardekunstenaars die weg te zijn ingeslagen. Kort na zijn deelname aan het tweede Congres voor Moderne Kunst, dat door Jozef Peeters werd georganiseerd en begin 1922 plaatsvond in Antwerpen, liet Joostens zijn prozatekst *Salopes. Le quart d'heure de rage ou Soleil sans chapeau* verschijnen bij *Ça ira!* In het najaar stelde hij, behalve abstracte schilderijen, - voor de eerste maal - 'composities achter glas' en papiercollages tentoon in het Kunstverbond. In kunsthistorisch opzicht was dit zijn (niet zelfverklaard) 'dadaïstisch' hoogtepunt, want zowel de tekst als het daaraan gelieerde beeldend werk behoren zeker tot de weinige als zodanig te categoriseren kunstuitingen die hier in België werden verwezenlijkt in de korte tijdspanne dat de stroming opgang maakte. Daarmee heeft hij zijn reputatie als avant-gardist gevestigd. Op belangrijke 'Dada'-overzichtstentoonstellingen, zoals die in het Palazzo della Esposizione (Rome 1994) en in het Centre Pompidou (Parijs 2005), kreeg zijn werk eindelijk meer internationale aandacht.

Tussen 1922 en 1960, het jaar waarin Joostens overleed, waren de collages maar zelden te bezichtigen buiten zijn atelier of woonst. Op het einde van zijn leven mocht hij toch nog de belangstelling meemaken die men voor zijn vroeger, avant-gardistisch werk ging betonen, eerst in beperkte kring. In de Galerie Saint-Laurent in Brussel werd op 14 september 1957 de eenmanstentoonstelling 'Paul Joostens. Papiers collés 1920-1957' geopend. In tegenstelling tot wat men, voortgaande op de 'affiche', zou verwachten, ging het niet om een overzicht van de ganse periode, maar lag de nadruk op de 'abstracte composities', de 'cartons collés' en de 'papiers métallisés' uit de jaren twintig, aangevuld met recenter (in 1957) geproduceerd werk waar een reeks van twaalf 'photo-montages' (*Les belles images*) deel van uitmaakte.

Pas in 1976, met de eerste grote Joostens-retrospectieve die Flor Bex organiseerde in het ICC (Internationaal Cultureel Centrum, in Antwerpen), werd recht gedaan aan de rijkdom en de verscheidenheid van het oeuvre, dat - behalve collages - schilderijen, tekeningen, aquarellen, assemblages, grafisch werk, proza en poëzie omvat. Tot de geselecteerde werken behoorde de map met *12 Montages en Sourdine* uit 1946. Dit ensemble illustreert dat er een thematisch verband bestaat tussen hele 'groepen' collages die Joostens in aparte mappen bewaarde, en die hij van een gemeenschappelijke titel en soms zelfs van een proloog en samenvatting voorzag.

In 1980 ondernam Jo F. Du Bois een eerste poging om het collagewerk te inventariseren. Naar aanleiding van de tentoonstelling 'Collages en fotocollages van P. Joostens' bracht de Galerie Dobbelhoef (Kessel) een 'zwarte doos' uit (in beperkte oplage), met een voorwoord, zes lino'sneden van Joostens en zwart-wit-reproducties van een aantal collages.

Nu ruim dertig jaar later pakt de Verbeke Foundation uit met een leerrijke expositie van de collages van Joostens. Specifiek aan de samenstelling en presentatie is, dat niet uitsluitend, noch overwegend aandacht wordt besteed aan het vroege of late werk. Hier wordt de collage bij Joostens in haar verschillende facetten ontvouwd en wordt een representatieve doorsnede getoond van de impact van deze beeldtechniek - het samen/op/in-kleven van papier en ander materiaal als 'drager' van een kunstwerk - binnen het ganse oeuvre van de kunstenaar. Men kan enkel vaststellen dat deze collectie met inzicht werd opgebouwd, en tegelijk met passie, want kost noch moeite werden gespaard om waardevolle staaltjes van de meest wezenlijke aspecten en karakteristieke thema's bijeen te brengen.

Door dit initiatief brengt de Verbeke Foundation geheel terecht hulde aan een kunstenaar die opzienbarender werk heeft nagelaten dan men jarenlang geneigd was aan te nemen onder de vermeende suprematie van het 'Vlaams expressionisme'. Joostens stierf vijftig jaar geleden. Dat dit niet eens wordt herdacht of aangegrepen van officiële zijde, doet geen afbreuk aan de bijzondere kwaliteiten van zijn contesterende bijdrage aan ons erfgoed.

Het 'plakwerk' van de vroege periode : beeldingsmiddelen van de avant-garde

Naar de bewoordingen van Rik Sauwen, heeft Joostens de 'dadaïstische collage' in België 'vanaf 1917' *heruitgevonden*. Zoals men weet, is de collage helemaal geen uitvinding van de 20ste eeuw, maar pasten de kubisten deze techniek als eersten toe in de moderne kunst. In 1911 kleefde Braque een gedrukte zin op/in een schilderij. Vervolgens werden karton, stof of repen gekleurd behangselpapier bestanddeel van schilderijen. Ook Picasso maakte van deze middelen gebruik om zowel het plastisch effect als het 'werkelijkheidseffect' (*trompe-l'oeil*) van schilderijen of composities te verruimen en te vergroten. In zijn werk is soms al een humoristische noot aanwezig. Juan Gris, derde voorman van het kubisme, streefde naar een meer georchestreeerde synthese van de aangewende bestanddelen, die werden aangevuld met notenbalken, gravures, uit boeken gesneden bladzijden, enz. 'Dadaïstische' *fotocollages* ontstonden nog iets later en elders. Meer bepaald in Berlijn, waar Raoul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield en George Grosz in 1919 hun werk exposeerden (in Galerie Neumann).

De Berlijnse Dada Club was doordrongen van een militant politiek bewustzijn en maakte op 'ondankbare' wijze gebruik van het beeldmateriaal dat op grotere schaal werd verspreid.

De collagetechniek verschafte de avant-garde nieuwe beeldingsmiddelen die het speerpunt vormden van uiteenlopende betrachtingen : bij de kubisten werden de esthetische middelen uitgebreid ten behoeve van een picturale *synthese*; voor de dadaïsten was de manipulatie van beelden veeleer een *truc* om anti-propaganda te voeren, vaak met nihilistische *ondoeleinden*. Joostens heeft beide registers bespeeld. Zijn dubbele heruitvinding van de moderne collage is echter niet synchroon verlopen 'vanaf 1917', toevallig dan het jaar dat Richard Hülsenbeck, stichter van de Dada Club (in 1918), naar Berlijn kwam. Bovendien zou het misleidend zijn om te suggereren dat Joostens al meteen 'dadaïstische' collages maakte. De collages die Arp in 1915 had vervaardigd - in Parijs, nog vóór zijn vertrek naar Zürich, waar het dadaïsme ontstond -, waren 'abstracte' composities, symmetrisch opgebouwd met fel gekleurd papier. In de jaren daarna ging Arp eerder sobere kleuren gebruiken, doch tevens goud en zilver. De 'cartons collés' en 'papiers métallisés' die Joostens tijdens de avant-gardeperiode produceerde, dateren volgens de voorzichtigste inschatting pas van 1920 tot 1922.

Dit neemt niet weg dat hij daarvoor reeds gebruik maakte van de 'plaktechniek' en in 1919 een aantal inkttekeningen uitvoerde in gemengde techniek. Deze tekeningen zijn klaarblijkelijk verwant aan de mecanomorfe dada-stijl van Picabia en Ribemont-Dessaignes. Ze bevatten uitgeknipte geometrische vormen en reclamefiguurtjes, die ondergeschikt blijven aan het 'schema' van de tekening. Tegelijk moesten de ingekleefde zwarte papierstroken

zorgen voor een verhoogd contrast. In de voorbereidende tekening van *Distillateur à tout Néant* werden sommige onderdelen *in duplo* ingevuld met zwarte inkt. Daarmee vergeleken, vertoont de collage-uitvoering een veel gelijkmatigere verdeling van zwart en wit over de verschillende, lichtjes uitgevlakte componenten van de tekening. In plaats van twee zwarte 'schouwen' en twee witte ronde vormen, rijst een zwarte schouw op naast een witte, gecombineerd met één zwarte en één witte ronde vorm. Een duidelijk bewijs hoezeer Joostens middels grafische accenten streefde naar een zo sec mogelijke, technisch uitgebalanceerde weergave van een bij uitstek nihilistisch denkbeeld dat hij later in een brief aan Seuphor in zijn eigen bewoordingen als volgt zal omschrijven : "*de vergane tijd vernietigen door de leegte om de catastrofe van het toeval te laten zien*". Een distillatiemachine die scheidt (wit/zwart) en uitzuivert (vormen, kleuren), en die *in essentie* alles herleidt tot niets. Het bleek een geschikte metafoor waarmee Joostens terzelfdertijd vooruitliep op een existentiële en een artistieke impasse. De radicale negatiedrang van de dadaïsten, die *tabula rasa* maakten voor de catastrofale werking van het toeval; alsook de pure abstractie die vaak op een uitzuiveringsrage en etherische doeleinden berust, leveren de mens uit aan een onvermijdelijke 'extinctie' van de persoonlijke tijd. Het latere werk van Joostens zou juist gericht zijn op een alternatieve (noch louter dadaïstische, noch zuiver abstracte) expressie van dit 'al te (on)menselijke' conflict.

De abstractietendens die zich in de loop van de jaren twintig bij Joostens verder ontwikkelde, heeft er zelfs toe geleid dat hij de schilderkunst tijdelijk leek te willen afzweren als betrof het een oude, afgedane kunstvorm, om zich gaandeweg toe te spitsen op strakker werk in zwart-wit (inkttekeningen, grafiek) en op de toepassing van collage- en assemblagetechnieken. Zeer waarschijnlijk heeft de collagetechniek deze tendens ook sterk in de hand gewerkt.

Nochtans houdt Joostens' vroegste 'plakwerk' verband met zijn teken- en schilderkunst. We verkiezen deze term om aan te duiden dat het lijmen (*coller*) in de kunst primair in de ruimste zin van het woord is te begrijpen, en niet *per se* als een aparte kunstvorm die zich categoriek naast of tegen de andere (oude) kunstvormen in ontwikkelt. Als een kunstenaar lijm of tape hanteert om elementen te herplaatsen en/of op hun plaats te houden, dan maakt de handeling van het plakken deel uit van een gevarieerde praktijk die tal van pragmatische, formele en inhoudelijke motieven kan insluiten. In schetsen en ontwerpen van Picasso, Oldenburg en Panamarenko heeft het in- en vastkleven van fragmenten telkens een andere functie : het gaat dan respectievelijk om realiteitsfragmenten, om documentaire vormgegevens waarmee wordt geassocieerd, of om sporen van een conceptuele blauwdruk die lithografisch zichtbaar blijven. Het is dus van belang om in elke collage *modus* de motieven te onderscheiden die specifiek verband houden met het werk van de kunstenaar. Vastkleven komt niet altijd neer op toevoegen, maar houdt soms afdekken in, bij elkaar brengen (*collatio*), her-contextualiseren, monteren, selectief weglaten, construeren, versnijden... enz. In dat opzicht is de collage veel meer dan een oppervlakkige manipulatietechniek. Ze is het resultaat van een artistiek procédé dat, zowel bewust als onbewust, esthetische en semiotische effecten combineert.

Omdat men de collagetechniek in engere zin opvat als een aparte, doelgerichte productie die autonome, voor presentatie bestemde kunstwerken moet opleveren, wordt het 'plakwerk' dat daar niet rechtstreeks aan beantwoordt, liever beschouwd als *oneigenlijk* collagewerk. Onder de tentoongestelde stukken zijn meerdere voorbeelden voorhanden van zulke toepassingen.

Na een korte stage bij de architect Max Winders, ging Joostens les volgen aan de Koninklijke Academie van Schone Kunsten te Antwerpen. In 1913 beschikte hij over een eigen atelier. Uit de academische tijd (1906-1912) zijn ontwerpen en werktekeningen bewaard gebleven. De architectuur en de religieuze ornamentiek staan daarin centraal. Die interesse is constant gebleven bij Joostens en komt in alle delen van zijn oeuvre tot uiting. De tekening met *Eucharistie*-motief bevat een duidelijke aanwijzing dat hij tijdens zijn opleiding opdrachten kreeg, want de naam en het adres van de opdrachtgever werden rechtsonder genoteerd,

boven de rand van een ingekleefde detailschets. De materialen (hout, koper, blik en glas) waarin het werk (reliëf, mozaïek of fries ?) zou worden uitgevoerd, staan ernaast vermeld. Uiteraard is het verband tussen fragment en geheel hier louter functioneel.

Het tweede voorbeeld toont een schilderijfragment dat onder een potloodtekening is gekleefd, op een blauwe achtergrond. Zelf had Joostens veel van zijn vroegere werken bewaard. Een aantal ervan, vooral tekeningen en aquarellen op kleiner formaat, heeft hij, zoals ook hier het geval is, gegroepeerd en op dunne bladen van gekleurd karton gekleefd. Deze collatie is dus veeleer een nevenschikking met thematisch oogmerk of gewoon een manier om afzonderlijk gemaakte werkjes te bewaren. Voortgaande op het thema - de middeleeuwse kledij en het typisch 15de-eeuwse vrouwenhoofddekseel dat rond de hals en de keel is bevestigd - stamt dit werk eveneens uit de academische periode. In 1908-1909 kreeg Joostens o.a. les over 'kledij en oudheden', maar hij voelde zich al van kindsbeen aangetrokken tot de gotiek.

Al lijken deze vroege toepassingen slechts weinig te maken te hebben met hetgeen men in de meest strikte zin verstaat onder 'collages', toch is hun relevantie niet zo gering als men denkt. Herman Oosterwijk, die Joostens in de jaren dertig had bezocht, beschreef hoe de kunstenaar leefde temidden van zijn schilderijen en tekeningen, waar talrijke uitknipsels en foto's tussen hingen. De antieke e.a. beeldjes die er stonden waren "steeds versierd met kleurige papieren achtergronden". Als achtergrond van het grote dada-retabel *Mes Solioques*, bouwde Joostens een veelkleurige 'abstracte' configuratie op, samengesteld uit allerlei stukjes papier. In andere assemblages uit de jaren vijftig werden ogenschijnlijk 'verloren' papertjes gekleefd waarop vluchtige potloodkrabbels staan. Het vroegste plakwerk is de prille aanzet geweest tot een indringende en herschikkende praktijk die hij zijn leven lang gratis heeft beoefend.

In enkele tekeningen die Joostens reeds omstreeks 1916 of zelfs vroeger zou gemaakt hebben, is geplakt materiaal *onderdeel van de compositie* geworden. Men kan er geen 'dadaïstisch' karakter aan toeschrijven, maar ze bevatten wel een voorafschaduw van de inkttekeningen uit 1919 en van het grafisch werk. *Processie* vormt een stilistisch scharnierpunt. Het thema komt bij Joostens geregeld terug, naast allerlei andere katholieke symbolen en ceremonieën. Opvallend is de ruimtelijke ambiguïteit. De twee figuurgroepen lijken uit een ander tafereel te komen. Ze treffen elkaar op het snijpunt van een vals perspectief dat de binnenruimte en de lijn waarlangs de plechtige stoet is voortgeschreden, verbindt met de voorgrond, vanwaar het kind komt toegelopen op de kaarsdragers. De vloer van de kerkruimte is met goudpapier bekleed. De voeten van de vrouw rechts vooraan worden in zijaanzicht weergegeven tegen een 'bijgeplakte' zwarte achtergrond. De homogene invulling van de achtergrond en het deels met contrasterend wit bedekte voorplan van de tekening, laten de perspectivische ruimte kantelen naar het platte vlak, zonder dat het tweedimensionale overheerst. Dat laatste is in de abstractere 'papiers métallisés' wel het geval. In dit vroeger werk heeft de goudkleur een meer betekenisvolle functie. Ze verwijst naar de icoon als een vergulde, vlakke voorstelling en als bemiddelend object van religieuze verering. Tijdens de gotiek werden schilderijen soms met bladgoud beplakt. Joostens heeft later meermaals goudverf gebruikt, o.a. in schilderijen.

Op de oudst *gedateerde* collages van Joostens staat het jaartal 1917. Aanvankelijk werd aangenomen dat het ging om een reeks autonome werken waarbij uitsluitend gekleurd papier was gebruikt om louter abstracte composities te maken. Zoals aan de hand van een foto kon worden vastgesteld, maakten deze nochtans deel uit van één enkel werk dat alleen al qua formaat (circa 2,75 x 2,25 m) beduidend moet geweest zijn. De foto werd gereproduceerd met de affiche van de grote Joostens-tentoonstelling bij veilinghuis Campo (in 1982). Daarop is te zien hoe de compositie van het geheel teruggaat op de geabstraheerde weergave van een figuratiever gegeven, mogelijk een religieus tafereel (gelet op de knielende figuren vooraan). Ze is samengesteld uit *vooraf* (met verf of aquarel)

beschilderde of gekleurde stroken papier die *vervolgens* werden opgekleefd, wat - technisch gezien - gemakkelijker toeliet een nog scherper afgelijnd, geritmeerd vormenspel te combineren met een subtiel kleurenspeel, dan met de stroevare, klassieke schilder Kunstige middelen viel te realiseren.

Van het geheel kunnen we ons helaas slechts een *partiële* indruk vormen middels de foto en de her en der bewaard gebleven fragmenten van dit werk. De fragmenten, waarvan er twee worden getoond in deze expositie, geven ons toch, spijs de onvermijdelijke verkleuring, een belangrijk nabeeld van de coloristische nuances waarmee Joostens is tewerk gegaan.

Dat dit slechts een 'nabeeld' is van een niet meer (althans in de originele toestand) bestaande 'reuzecollage', mag geen beletsel zijn om de fragmenten ervan, die ook nog in verschillende richtingen zijn gedraaid, te beschouwen als afzonderlijke kunstwerken. Er is voldoende grond om aan te nemen dat het 'geheel' door (of op instructie van) Joostens zelf werd *versneden* op het einde van de Tweede Wereldoorlog of daarna. Het is daarentegen geen uitgemaakte zaak of de hier gebruikte techniek (het opkleven van gekleurde papierstroken) enkel en rechtsreeks het gevolg is van de materiaalschaarste tijdens de Eerste Wereldoorlog - papier is namelijk goedkoper en was meer beschikbaar dan linnendoek -, dan wel (tevens) te danken is aan een kruisbestuiving in het kunstenaarsmilieu waarin Joostens toen vertoefde. Jan Kiemeneij die evenals Joostens tot de groep Moderne Kunst behoorde, heeft in 1973 getuigd dat men in die kring, tijdens bijeenkomsten in het gezamenlijke atelier dat beiden deelden met Jozef Peeters en Edmond Van Dooren, debatteerde over de voordelen van het gebruik van gekleurd papier.

Niet zonder reden had Jos Leonard het indertijd over 'geplakte schilderijen'. De grote collage leek des te meer op een schilderij, een kleurrijke omzetting van verf in papier. Over het soort abstractie dat hier aan de orde was, kan men van mening verschillen. De scherpe randen, de gesneden papierrepen en vlakken hebben een geometriserend effect, maar dat is een te vage aanduiding om te gewagen van een uitgesproken kubistische stijl. We kennen wel schetsen van Joostens uit dezelfde periode met een sterk vlakmatige beeldopbouw. Deze compositie vertoont een veel geritmeerder patroon en een drukkere chromofonie. Ze doet veeleer denken aan het ritme van kleurschakeringen dat men zal aantreffen bij een futurist als Gino Severini, die de kubistische boodschap van Picasso in Italië heeft verkondigd. De collages die Joostens onder de bezetting heeft geproduceerd, zijn kort na de 'uitvinding' van de moderne collage tot stand gekomen, op een tijdstip dat de 'nieuwe stromingen' van het expressionisme, kubisme en futurisme pas in België bekend raakten bij een selecte groep kunstenaars (o.a. in de kring rond Paul van Ostaijen waartoe Joostens behoorde). De manier waarop deze stromingen door de Belgische avant-garde werden opgenomen, bleef niet bepaald tot een voorkeur voor streng kubistische beeldconstructies. Joostens heeft zich vrij spoedig verzet tegen een dogmatische strekking die opgang maakte onder invloed van Albert Gleizes en Jean Metzinger. Zij wilden het kubisme propageren als de geijkte methode in de schilderkunst. In de jaren dertig en veertig riepen Amerikaanse kunstcritici het kubisme uit tot een historische stap in de richting van wat zij aanzagen als de meest fundamentele tendens in de 20ste eeuwse kunst. De logica van het kubisme moest volgens een bepaalde modernistische zienswijze tot de pure abstractie voeren. Joostens begreep die logica anders, namelijk als een even principiële en consequente afkeer van het naturalisme, *en niet als doel op zich*. Een algemene stijl of specifiek procédé waren voor hem slechts middelen die ten dienste stonden van zijn individualistische kunst. Al heeft hij steeds gebruik gemaakt van de beeldingsmiddelen van de avant-garde, nooit heeft Joostens zich zonder voorbehoud bekend tot welke stroming dan ook. Zijn houding getuigde van een volgehouden dada-mentaliteit. Omdat hij, in tegenstelling tot Mondriaan en Seuphor, niet kon geloven in een valse onwereldlijkheid, noch in het zuiveringsfanatisme dat de hang naar abstractie moest bezielen, werd zijn kunst persoonlijker en idiosyncratischer.

Het neemt niet weg dat Joostens, zeker tussen 1916 en 1925, is mee- en voorgegaan in een algemene, tijdelijk sterkere tendens naar meer abstractie. Zijn inkttekeningen uit 1919 en mecanomorfe collages uit de jaren twintig zijn nauwer verwant met het dadaïsme van Picabia en Ribemont-Dessaignes dan aan het (vroege) kubistische werk van Schwitters, de 'meester van de collage' wiens invloed op Joostens tot op heden onbewezen blijft. De machine kon met het nodige cynisme worden opgevoerd als een gevoelloos 'schematisme' en een absurde abstractie van de menselijke seksualiteit. De abstractie werd zodoende aangewend voor een conceptueel, artificieel spel of om een anti-esthetisch betekenis-effect te bekomen. Hoe goed Joostens thuis was in dit dadaïstisch elan, deze 'speelse' geestigheid, bewees hij nog eens in 1925, met een inkttekening en collage: *Où l'on mesure la souffrance au Syphilimètre H³*, waarvan ook het museum van Oostende een versie bezit. De miserie die met dit denkbeeldige toestel is te meten, komt niet voort uit de venerische ziekte, doch uit het seksuele als zodanig dat de mens (in Joostens' ogen vooral de man) ongelukkig maakt en aan de natuur onderwerpt.

Als we mogen vertrouwen op de gegevens die in de catalogus van de Galerie Saint-Laurent worden vermeld - de kunstenaar was in 1957 zelf betrokken bij deze tentoonstelling -, maakte Joostens niet enkel 'collages met karton' vanaf 1920, maar ook werk uit stoffen. Hoewel hij het in de jaren vijftig opnieuw ging integreren in zijn assemblages (bv. *Mes Solioques*), blijft het gebruik van dit soort materiaal (*tissus*) bij Joostens vrij zeldzaam, zoals bij de avant-garde (bv. Arp en Sophie Taeuber) in het algemeen. In de ongedateerde toepassing die we hier te zien krijgen, overlappen de stukken stof elkaar gedeeltelijk, zoals het karton in de papiercollages. Ondanks de grotendeels onregelmatige vormen, de drukkere lijnpatronen en de sierlijke bloemmotieven, werden ze toch ondergebracht in een compositie die minimaal geometrisch aandoet. Dat Joostens reeds in 1919 overging naar een dadaïstische vorm van abstractie, kort nadat het kubo-futuristische 'plakschilderij' (1917) tot stand kwam, betekent niet dat hij zich met het abstractere werk dat hij daarna, vanaf de jaren twintig, zou maken, geheel en al aan de invloed van het kubisme heeft onttrokken. Schilderijen als *De sybille* (thans in het MSKA) en *De sirene (zeemeermin)*, die beide van 1920 dateren, liggen nog in het verlengde van een kubistische abstractie. Maar van laatstgenoemd werk onstond in 1922 een collage-versie, uitgevoerd in papier, karton en ... gillettemesjes. Ditmaal werd de figuur van de zeemeermin evenzeer 'vereenvoudigd' als de achtergrond die zo nog meer in hetzelfde beeldvlak kwam te liggen. Het valt dus niet te ontkennen dat Joostens begin jaren twintig ijverde voor een verdergaande abstractie en zich daarin geenszins door de schilderkunst liet begrenzen. De collagetechniek was voor hem initieel de katalysator van deze 'ontgrenzing'.

De fotocollages: (on)wereldse resonanties en surrealistische verbeelding

Zoals hij niet hield van 'het schilderen om het schilderen', zo mocht ook de collage geen doel op zich zijn voor Joostens. Ze moest meer *inhouden* dan een louter technische vernieuwing. De kubisten hadden de collage nochtans juist primair opgevat als een *supplémentaire* techniek in de schilderkunst; de dadaïsten als iets dat haar gerust kon *opzijzetten*. Bij Joostens bleef de keuze tussen kubistische en dadaïstische beeldingsmiddelen onbeslist of ondergeschikt aan een persoonlijk engagement: na meer dan één geestelijke crisis wilde hij *sowieso* kunst blijven maken voor zichzelf, desnoods tegen alles en allen in.

In het midden van de jaren twintig gaat het kennelijk mis in zijn leven, en artistiek kiest hij een nieuwe weg. Naar verluidt 'passeerde' hij op een cruciaal moment, bij de overgang van dadaïsme naar surrealisme, maar het waren Mesens en Magritte - deze gelukkige Belgische koppeling van een collagemaker-kunsthandelaar en een denkende schilder - die in ons land de dienst gingen uitmaken van een nieuwe kunststroming, tevens het enige alternatief dat stand hield tegenover de volksnationalistische proporties aannemende verkondiging van het Vlaams expressionisme. Geheel in de marge, was de *joostensgotiek* een even moedig als

wanhopig eenmansoffensief dat zich tussen de beide stromingen in opwierp, met enige sympathie voor het surrealisme en veel minder gehoor dan het Vlaams expressionisme.

Wegens zijn bijzondere positie vond Joostens slechts bij momenten moeilijk en aansluiting bij de internationale avant-garde. In de havenstad waar hij heeft gewoond en vele boten heeft gemist, was het surrealisme van weinig tel, spijs de kosmopolitische onderstroom die beide theoretisch had kunnen verbinden. Het centrum lag toen in Parijs en Brussel, hoofdsteden die Joostens sedert 1926 had verlaten of nauwelijks nog bezocht. Hij zou voorgoed blijven wonen en werken in zijn geboortestad Antwerpen. Vanaf het midden van de jaren twintig kiest hij voor een persoonlijke, moderne vorm van 'gotische' kunst, gebaseerd op religieuze thema's, kubistische elementen en een dit alles verbindend architecturaal stramien. Hij zocht toenadering tot de *Pelgrim*-beweging, een reeds in 1924 gestichte organisatie van kunstenaars die aan hun katholieke overtuiging een moderne gemeenschapsuitdrukking wilden geven.

Het eerste nummer van hun gelijknamige tijdschrift verscheen in december 1929, kort na het het juninummer van het door Mesens uitgegeven *Variétés*, waarin meerdere collages werden gereproduceerd van Franse en Belgische surrealist. In diezelfde maand (december 1929) verscheen ook het laatste nummer van *La Révolution surréaliste*. Daarin werden schilderijen met collage-elementen getoond van Salvador Dali. Een andere surrealist, Yves Tanguy, had zulke elementen al omstreeks 1925 in sommige van zijn olieverfschilderijen geplakt.

De surrealisten beschouwden de collagetechniek evenmin als een onschuldige aanvulling. In Frankrijk werden discussies gevoerd over 'het einde van de schilderkunst'. Op dat ogenblik was Joostens volop bezig met de realisatie van zijn eigen 'nieuwe' cerebrale schilderkunst. Ze bracht eer aan de Vlaamse primitieven en baadde in de quiëtistische sfeer van begijnhoven en eenzame contemplatie. Deze sfeer verschilt wel enigszins van de surrealistische zin voor het mysterieuze. Niettemin hebben ruimtelijke begrenzing en geestelijke ontgrenzing juist bij Joostens een even merkwaardig huwelijk aangegaan, dat zelfs uniek mag worden genoemd.

Dat huwelijk kwam langzamer tot stand dan op macrohistorische schaal is vast te leggen. In de jaren dertig produceerde Joostens *fotocollages* die niet onmiddellijk zijn ontsproten aan de invloed van het surrealisme. Ten andere zonder er volledig vreemd aan te zijn. Ze zijn eerder het resultaat van een synergie van inzicht, perceptie en stijlontwikkeling. De onderliggende mentaliteitsverandering kan veel accurater worden getraceerd via Joostens' geschriften en tekeningen. We moeten ons ervan vergewissen dat het 'associatievere' collagewerk niet uit de lucht of uit een abstracte hemel is komen 'vallen'. De fotocollages waren van bij de aanvang verbonden met een breder (inter)tekstueel, niet strikt literair schrijfwerk dat al aan de gang was vóórdat Joostens schijnbaar de sprong maakte van kubo-futuristische of dadaïstische naar surrealistische collages. Uit de briefwisseling met Jos Léonard is een pagina (circa 1921) bekend, waarop hij met parodiërende toon het programma neerschreef van een *Jan Klaas spel* in tien bedrijven. Daarin figureren, behalve toenmalige vrienden (Léonard, Floris Jaspers) en minnaressen (Biga, Bobo = Madeleine Millot), tal van acteurs, waaronder ene 'Monseigneur Kodac-Cadum', wat o.m. verwijst naar de fotografische affiches van het zeepmerk, waarop rozige babies pronk(t)en. Blijkens de toespeling kon het 'kinneke Jezus', aan wiens delicate 'memlinkske' erg puriteinse katholieken aanstoot namen, hier niet misstaan. Het ingevoegde collage-element is een 'onderdeel' van een reproductie van Memlings beroemde diptiek van Maarten van Nieuwenhoven (1487). Jezus reikt niet naar de appel die zijn moeder Maria hem aanbiedt op het schilderij, maar maakt in de gegeven context een zeer plechtig, breed gebaar alsof hij een of ander 'mooi patriottisch discours' houdt, met 'vuile adem' wel te verstaan.

Het ingekleefde tekstfragment heeft hier al duidelijk een semiotische functie. In enkele kubo-futuristische collages uit de jaren twintig waren de reclameteksten nog overwegend

'plastisch' materiaal. In de loop van de jaren veertig en vijftig heeft Joostens stelselmatiger en vaker *geschreven* tekst toegevoegd aan het beeldmateriaal in zijn fotocollages. Men vindt de tekst onderaan (als titel) of elders in de marge (bv. als rol). Soms staat hij geschreven op een stukje gekleefd papier. Niet enkel de verwevenheid van tekst en beeld komt steeds meer naar voren. Waar Joostens collagemateriaal in een getekende voorstelling heeft ondergebracht, springt het verhalend en visionair karakter van zijn verbeelding meteen in het oog.

Eén van de geëxposeerde werken is een tekening in gemengde techniek. Het decor houdt het midden tussen een schoorsteenmantel en een tribunaal. De encensering is grotesk. Eerst en vooral door de clowneske figuren die 'boven' beraadslagen en pretenderen toezicht te houden. En niet in het minst door de manier waarop de vrouw boos haar niet helemaal onbevochten rol als evolutionair en maatschappelijk boegbeeld waarneemt in stijve, modieuze outfit. Aan haar voeten maakt een knielende figuur een pathetisch gebaar. Is dit een ironische proclamatie van 'de moderne huisvrouw' die haar deugd in macht heeft omgezet, en haar centrale plaats in het zonnestelsel opvordert met de allures van een strenge schoolmeesteres? Welke uitleg men er ook aan geeft, de collage-elementen zijn gekozen omwille van de karikaturale overdrijving, en door hun afgelijnde kleur en strakkere structuur wordt dat vormelijk zeer benadrukt.

Door de inpassing in een tekst of tekening heeft het gevonden beeldmateriaal altijd een min of meer illustratieve of ondersteunende functie. De vorming van een 'samenplaksel', een collage die enkel nog bestaat uit fotoknipsels, hoeft daarentegen niet beperkt te blijven tot een strikt narratieve of contextuele schikking van het materiaal. Ze zal onderheviger zijn aan de eigen *logica* en *dynamica* van het beeld. De legstukken of onderdelen van een collage worden tot een nieuw beeld gesmeed. In dat verband heeft men het heel vaak over een *montagetechniek*. Al gebruikte ook Joostens zelf de term 'fotomontages' (afkomstig van de Berlijnse dadaïsten), toch zou het veel nauwkeuriger zijn om, in navolging van Jo F. Du Bois, van *fotocollages* te spreken, voor zover het samenkleven van fotoknipsels hier, strikt genomen, geen fotografisch procédé behelst, waardoor het *a fortiori* verschilt van een montageproces dat inherent is aan het gebruikte medium en materiaal. William Rubin formuleerde overigens reeds in 1968 een zelfde terminologische bedenking in de catalogus van de tentoonstelling over het dadaïsme en het surrealisme, die in het Museum of Modern Art in New York plaatshad.

Volgens Rik Sauwen ging Joostens zich in de jaren veertig, nadat hij, naar verluidt, al zijn creatieve mogelijkheden had uitgeput in de abstractie, toeleggen op de hernieuwing en de voortzetting van een kunstgenre dat door de dadaïsten werd uitgevonden (de 'fotomontage').

Daarbij zou hij fotoknipsels eens te meer als 'abstracte' elementen zijn gaan benutten om een 'zuiver picturale assemblage' tot stand te brengen. Het blijft echter onduidelijk wat hier dan wel onder 'zuiver' is te verstaan, en welke vorm(en) van abstrahering en assemblage op/met het beeldmateriaal zou(den) zijn toegepast in de fotocollages. Daar zijn twee redenen voor.

Vooreerst biedt de spanning tussen abstractie en figuratie, tussen fotografische beeldinhoud en vormelijke beeldcompositie, specifieke beeldingsmogelijkheden die essentieel zijn voor het kunstgenre in kwestie. De esthetische en semiotische effecten van de fotocollage kunnen met andere woorden respectievelijk dominant zijn of elkaar juist versterken.

Daarenboven valt te betreuren dat nog geen grondige studie werd ondernomen van Joostens' fotocollages (laat staan van het ganse oeuvre). Men zal pas resultaat boeken indien men de collages niet (geheel) loskoppelt van het oeuvre (de geschriften inbegrepen); en weigert te opteren voor een eenzijdige benadering die vorm en inhoud wil scheiden. De

verstandige herzieningen van een dogmatische opvatting van het modernisme zullen daarbij helpen.

Geen simpelere illustratie van de fundamentele dubbelzijdigheid van Joostens' fotocollages dan het beeld van een lezende begijn die zich hier heeft opgesloten of teruggetrokken in haar kamer, met versluisd uitzicht op de buitenwereld. Dergelijk fotomateriaal werd bijvoorbeeld ook verzameld door stichtende leden van *De Pelgrim*. Bij Joostens staat de contemplatieve wereld eveneens voor de (on)bepaalde nostalgie naar een geestelijke maatstaf in verwarrende tijden. In deze collage is de 'montage'-ingreep niet toevallig uiterst mentaal en minimaal. De afsluiting van de binnenruimte wordt verdubbeld; tegelijk is de verdubbel(en)de afsluiting halvelings of voor een kwart ontsloten, als keerpunt van een onbestemde binnen/buitenruimte. De ruimte in/van de voorstelling wordt mentaal beheerst door de metafysica van het beeld, het zicht achter het beeld. Mentaal én minimaal, want het raamkader - 'the grid' - is niet enkel paradigmatisch voor de op het minimalisme uitlopende moderne kunst, maar tevens een bij uitstek abstracte beeldvorm van het persoonlijk verlangen naar de eigen wereldvisie.

Wanneer men de aandacht zoveel mogelijk richt op de beeldopbouw en het beeldritme van de fotocollage, is het niet verwonderlijk dat men daarin opnieuw kubistische en futuristische vormprincipes ziet opduiken. De eerste generatie-dadaïsten in Zürich hadden het belang van Picasso's kubistische methode direct erkend. Het gebruik van nieuwe materialen was volgens Richard Hülsenbeck een manier om dichter bij de 'realiteit van de kleine dingen' te komen via een 'meer geabstraheerde natuur'. De integratie van een soort kubisme in de joostensgotiek leverde bepaalde '*resonanties*' op van het abstracte, zoals Joostens het zelf noemde, maar de ordening die erin doorschemerde kwam nu juist niet voort uit de natuur of uit de alledaagse, wereldse dingen. De wereld was in zijn ogen alles behalve een afspiegeling van schoonheid en perfectie. Als het schone en het ware niet van deze wereld waren, dan konden ze daar ook niet uit *geabstraheerd* worden. Het onwereldse dat hij in zijn kunst liet resoneren, moest dus van een andere, geestelijke orde zijn en kunst-matig blijven. Zelfs voor de nihilist Joostens was 'orde' een levensnoodzakelijke illusie, die moeilijk kon worden gefundeerd op de fysieke golfslag van een wereld waarin chaos, onzin en leugens heersten.

Dit heeft enorme consequenties gehad voor de verdere artistieke ontwikkeling bij Joostens. Het verklaart waarom *logica* en *dynamica* niet altijd gelijklopen in zijn fotocollages. Vaak is die logica trouwens niet uitsluitend van de orde van het beeld, doch veeleer het product van een subjectieve ver-beeldingskracht die haar visie via *shockerende* beeld(her)schikkingen wil opdringen aan een wereld waaruit zij het materiaal put en de stof om droom en nachtmerrie te verbinden. Voor de surrealisten moest de collage een enigszins gelijkaardig effect hebben als *l'écriture automatique*. André Breton hechtte veel belang aan het toeval dat woorden, dingen en beelden bijeenbrengt. In een collage krijgen die toevallige ontmoetingen dan een objectief karakter in de vorm van een surreëel beeld. Joostens had ongetwijfeld oog voor objectieve beeldeffecten, maar voelde zich allicht nog veel sterker aangetrokken tot een surrealiserende beeldvorming omwille het gebruik dat hij ervan kon maken voor subjectieve doeleinden.

Zoals gezegd, waren fotocollages op het einde van de jaren twintig zeer manifest aanwezig in surrealistische tijdschriften. Dit heeft op Joostens' werk geen *onmiddellijke* invloed gehad. De eerste reeks fotocollages dateert pas van 1937 en was meteen de grootste serie die hij ooit heeft geconcipeerd: *Le Royaume des choses inutiles* telt meer dan honderdzeventig stuks. Jo F. Du Bois aanzag het geheel als een schetsboek waarin allerlei thema's, leuke vondsten en projecten *waren* verzameld (verleden tijd, want de reeks is verspreid geraakt over publieke en private collecties). De collages zijn meestal nog op simpele wijze samengesteld uit een paar of een beperkt aantal knipsels. Dat de relatie tussen de beeldfragmenten zowel inhoudelijk als vormelijk kon zijn, is duidelijk te zien aan *Spectacle*

aux chimères. Commentatoren die de groteske toneelmaskers in verband zouden willen brengen met het werk van Ensor, beseffen onvoldoende hoe verschillend de levensopvatting en visie van beide kunstenaars wel was. De sociale hypocrisie mag dan een bron van olijke inspiratie en een carnavaleske bedoening zijn, voor Joostens was het bittere ernst en zeker geen alibi om de bourgeoisie van dienst te zijn, die hem er niet eens voor wilde betalen. Goed en kwaad, eer en deugd treffen elkaar, maar hun conflict is hier wel heel opvallend in scène gezet. Vanop de Notre-Dame steekt de duivel zijn tong uit naar Parijs. Tegenover enkele grillige duivelsculpturen die deze gotische kathedraal 'versieren', rijst een slankere, eveneens gebogen zwanehals op, die in de collage verwijst naar Brugge, de gotische droomstad van Joostens, met zijn Minnewater en zwanen.

Deze collage biedt een mooi voorbeeld en momentopname van de joostensiaanse verbeelding. Persoonlijke en symbolische elementen geraken vermengd. Terzelfdertijd wordt op vormelijk vlak een feller contrast opgebouwd met abstraherende witte en zwarte stukken papier; contrast dat ons bekend is uit vroeger collagewerk. Het toont aan hoezeer vorm en inhoud samengaan, en maakt tevens duidelijk dat dit werk veel meer was dan een idee of projectstudie.

In een ander werk uit 1937 is de tegenstelling eerder toegespitst op een structureel-vormelijke differentie dan op het contrast in kleur tussen beeldfragment en achtergrond. Het regelmatige metselwerk en de uit vierkanten bestaande plafonnering die de monnik omgeven, vormen het aanzicht van een cellulaire ruimte. Rechts wordt een alternatieve spatiale logica ontvouwd: de windingen van de schelp (*tourelle* verwijst naar *tour*, toren) beschrijven een kegelvormige spiraalstructuur. Beheersing staat tegenover vervoering of opwinding. Wie zich niet wil laten beetnemen door een naar pseudo-psychoanalytische retoriek zwemende duiding, gebaseerd op vage en algemene vormverschillen, mag hier vooral niet vergeten te verontachtzamen dat de scheiding en verbinding tussen boven- en onderlichaam zeer expliciet worden aangegeven en verhinderd door de combinatie van een vlakke aansluiting met een half geschroefd aanzetstuk. De tegenstelling is *hoe dan ook* veelzeggend voor Joostens. Ze duidt erop dat geometrische structuren evengoed een semiotische functie (kunnen) hebben in zijn werk.

Met *Le Royaume des choses inutiles* heeft hij niet slechts een werkmap aangelegd, doch eerst en vooral een statement willen maken. De jaren dertig stonden in het teken van een algehele 'culturele opbouw met ideologische slogans'. Leven en kunst moesten met propagandistische middelen dienstbaar worden gemaakt aan het utilitaire oogmerk van sociale, economische en totalitaire strekkingen. Het was Joostens' overtuiging dat al deze ideologieën (kapitalisme, fascisme, katholicisme, socialisme en bolsjewisme) één enkel vooropgezet doel en kenmerk hadden : ze beloofden het individu valselijk geluk en welzijn in ruil voor zijn vrijheid. Zoals men tijdens de Tweede Wereldoorlog aan den lijve zou ondervinden, deden uitbuiters en machthebbers alles uitdraaien op een genadeloze verspilling van bloed en geld. En daarop volgde nog de koude oorlog met zijn zware nucleaire dreiging, waardoor de mensheid haar ondergang leek voor te bereiden. Joostens' pessimisme kende geen grenzen meer.

Zowat alle thema's die in *Le Royaume des choses inutiles* werden aangesneden, komen weer aan bod in het collagewerk van de jaren veertig en vijftig. Joostens revolteert tegen een maatschappij die blind is voor haar eigen verdorvenheid, en aanpassing eist van het individu.

Geviseerde onderwerpen van haat en satire zijn de natuur en de vrouw, of specifiek nog: het pseudo-morele, materialistische opportunisme dat het politieke, kerkelijke en economische establishment ertoe brengt deze thema's in te schakelen als waarden. Voor Joostens steunde zowat elke vorm van maatschappelijke macht op onzuivere motieven en valse waarden. Zo hekelte hij met alle mogelijke 'geheiligde' beeldmiddelen de schijnheilige manier waarop de kerk misbruik maakt van haar missie, gelovigen en roepingen om de

macht van het instituut te vrijwaren. De fotocollages bevatten over het algemeen veel materiaal dat verwijst naar het religieuze en culturele erfgoed. *Cocktail Reliquaire* draagt in dit opzicht een paradigmatische titel die zowel op het medium als op de inhoud kan slaan. Het 'eindbeeld' is uit een groter aantal bestanddelen 'gemengd' dan in de jaren dertig doorgaans het geval was. De christelijke cultuur heeft een bijzonder rijke schat aan beelden en verhalen voortgebracht. Dat Joostens daaruit *naar hartelust* materiaal putte om zijn 'cocktails' te bereiden, meer dan welke (andere) dadaïst ook, valt niet te ontkennen. Men mag evenwel niet uit het oog verliezen dat diezelfde beeldcultuur, paradoxaal genoeg, veel meer betekende dan een ruïneuze beerput van labels en schijnwaarheden. Ze bevatte heel wat ingrediënten die hem persoonlijk fascineerden en om esthetische redenen interessant genoeg toeschienen, bruikbaar voor een (on)wereldse cocktail.

Misschien wordt het verraad met sarcasme en 'gelijke munt' betaald: eclecticisch estheticisme versus clericaal opportunisme. In *Cocktail Reliquaire* is in elk geval ook zorg besteed aan de compositie. Binnen een strak rekwiekader wordt de wenteling van de ingevoegde elementen benadrukt door hun afgeronde schakelvormigheid; terwijl de zwarte vlakken, die deels recht en deels gebogen zijn, het geheel aan weerszijden in evenwicht houden.

De *Madonna*-collage uit 1945 berust op een nog evenwichtigere compositie. De tegenstelling tussen rond en recht is hier weer anders uitgewerkt. De hiëratische gestalte van Maria zweeft, lichtjes gekanteld, tegen een met cirkels en bogen gestructureerde achtergrond waar de ronde vorm van het hoofd van moeder en kind wordt herhaald. Haar mantel lijkt uit een assemblage van papierstroken te bestaan die elkaar nauwelijks overlappen en toch de lijnen en de omtrek van de figuur doortrekken. Het beeld krijgt een ruimtelijke gelaagdheid door de traptreden en de vloeiende vorm onderaan, zodat het geheel iets weg heeft van een troon met aureool.

Met recht en reden is te stellen dat de beeldopbouw een sterke 'resonantie' van het abstracte vertoont. Het geciteerde thema heeft maar weinig te maken met de analyse van een werelds object. Deze collage is geen cocktail meer van toevallig bijeengebrachte beeldfragmenten. Ze blijft bewust verwijzen naar een traditie die thematiek en beeldorde samenbindt. We vinden beide terug in de Joostensgotiek en in de geschilderde madonna's. In het collagewerk komt Joostens op nog markantere wijze uit voor de verdraaiingen die hij naar eigen inzicht aan dit traditionele thema wil geven. Hij drijft de decompositie van het beeld echter geenszins door ter wille van de 'zuivere' abstractie. De oude beeldcultuur en de nieuwe beeldingsmiddelen worden integendeel simultaan ingezet om een kritische verwerking van het heden mogelijk te maken zonder dat het verleden noodzakelijkerwijs gans zijn aura verliest.

Vanaf de jaren dertig gaat dat aura bij Joostens over van de madonna - een 'star' uit de oude schilderkunst -, op de filmdiva, die een modern onderwerp van verering was geworden. Een collage die in het Mu.zee wordt bewaard, draagt de titel *Tombe pour Star*. Op het knipsel dat de buste van een middeleeuws grafbeeld voorstelt, heeft Joostens het gelaat van een filmster gekleefd. In de collage is het beeld verticaal gedraaid, zodat de vrouw met samengevouwen handen lijkt te bidden of althans een devote houding aanneemt. Op en rond de handpalmen werden zwarte of donkere papierstroken bijgeplakt. Haar serene houding lijkt sterk op die van de vrouwefiguur in *Avec Son Coeur*. Daar is het beeld nochtans veel minder homogeen. In plaats van te vertrekken van één groot knipsel of van een figuur uit één stuk, heeft Joostens ditmaal gewerkt met verscheidene fragmenten. De lichaamsdelen en de stroken met textuur waren de losse onderdelen van een actief bewerkstelligde beeldopbouw. Ze werden zodanig gestroomlijnd en *gesynthetiseerd* tot het lichaam van het beoogde vrouwebeeld ontstond in de gewenste houding. Ook de handen werden in de juiste positie geforceerd. Opvallend is weer hoe Joostens het gebaar versterkt en benadrukt met zwarte papiervlakken die terzelfdertijd het bovenlichaam inkaderen. De 'resonantie' van het abstracte - het nauwelijks geprononceerde vierkantige -, dient eerder om het beeld te *structureren* dan om het te *geometriseren*. Toch kan zij, zoals vermeld, altijd

tevens een semiotische functie hebben. Het gebaar lijkt in deze collage minder sereen en meer smachtend. De religie van de vrouw is, naar Joostens' mening, die van het hart, maar daardoor stort zij haar slachtoffers in de irrationaliteit en in het verderf. Ze kan een onweerstaanbaar object van verering worden. Als 'star' leidt zij een afgodendienst waaraan en waaronder men lijdt. Het gefrustreerde verlangen en het wantrouwen dat Joostens koesterde jegens vrouwen, komen in deze collage goed tot uiting. De vrouwefiguur behoudt een dubbelzinnige uitstraling: ze is tegelijk ingetogen en hautain, koel en smachtend.

Eén van de filmsterren die op Joostens een bijzondere aantrekkingskracht uitoefenden, was *Marlene Dietrich*. Aan haar heeft hij meerdere schilderijen, tekeningen en collages gewijd. In de hier gepresenteerde collage staart ze met een dromerige - of moeten we zeggen zwoele, nonchalante of nostalgische - blik naar de vrouwelijke ruit die spoorlags passeert. Het steenoppervlak waaruit het hoofd van de filmster opdoemt, is bewerkt met motieven die als fijn kantwerk zijn ineengevlochten. Dit funerair, omfloerst kader heeft een connotatie van zachtheid en koelte, hardheid en mildheid. Mogelijk trachtte Joostens met dit beeld een voor hemzelf emotioneel geladen verband te leggen tussen de filmdiva en Maria van Bourgondië, die andere 'hoogheid' uit een vervlogen tijd waarvoor hij interesse betoonde. Laatstgenoemde edelvrouw ligt begraven te Brugge. Zij stierf in 1482 na een val van haar paard.

Door een uitgebreide exploratie van het genre in de jaren dertig, ontstonden semi-abstracte, soms barokke, grillig gevormde beelden, waarin conglomeraten van voorwerpen, ornamenten, stukken interieur of architectuur, fragmenten uit de geschiedenis en uit de kunst gecombineerd werden met allerlei andere knipsels. Vanaf het midden van de jaren veertig komt Joostens tot een rijkere synergie van fotocollagetechniek en thematische uitdieping. In 1946 stelt hij twee van zijn belangrijkste collagereeksen samen. *12 Montages en Sourdis* biedt een proeve van spectrale beeldvorming over de vrouw; het is een vat vol dubbele bodems die, zoals dat bij de surrealisten het geval was, het mysterieuze van het droombeeld oproepen. In *Demain* heeft de angst voor de dood - in even belangrijke mate een obsessie voor Joostens - een actuele, zelfs apocalyptische bijklank onder impuls van de politieke situatie, met name de dreiging van een atoomoorlog en van een totale vernietiging van de mensheid.

Tijdens de oorlogsjaren en daarna kreeg Joostens ernstigere gezondheidsproblemen, zodat hij meermaals in een ziekenhuis diende opgenomen te worden. Daar was hij overgeleverd aan de 'macht' van het medische apparaat. Met de grootste tegenzin moest hij ondergaan hoe men hem tot een lichaam herleidde en onderwierp aan een fysiek regime van behandelingen. Een ongedateerde collage toont hoe deze angstige weerzin wordt omgezet in een sarcastisch beeld. We zien het been van een anonieme patiënt op een hospitaalbed. Het 'geamputeerde' of als het ware tot een schamele 'kippebout' gereduceerde lichaam wordt door een apparaat bestraald of opgewarmd. De analogie wordt heel letterlijk verbeeld. Zoals een kip wordt kaalgeplukt vóór ze wordt bereid, zo wordt de patiënt geschoren vóór de operatie. Het is slechts één van de vele voorbeelden die men kan geven van Joostens' zwarte humor.

Aangewakkerd door ziekte en oorlogsdreiging, is de doodsgedachte een bijna constante bron van onrust en creatie geweest bij Joostens. Zijn kunst is ervan doordrongen. *Mains sur la Tombe* toont het lichaam van de gestorvene, ditmaal horizontaal gepositioneerd, in een open vouwdoos. Naast deze ruimtelijke allusie blijkt het 'hout' er onmiskenbaar op te duiden dat de 'vier planken' een doodskist vormen. Het realiteitseffect van de textuur heeft een zwaardere betekenis dan bij de kubisten die zulke materiaal-imitaties in hun vlakke composities inpasten. De doden zijn onaanraakbaar geworden. Zijn de rubberen handschoenen een toespeling op dit taboe, en lijken ze louter toevallig op wezenloze cactussen in een eenzame woestijn?

De suggestiviteit van het beeld blijft werkzaam. Ze kan zelfs *besmettelijk* zijn en onbedoelde of ongedachte associaties losmaken. Overtreft de verbeeldingskracht van de kunstenaar soms niet zichzelf in het beeld- en betekenis*effect* van de collage? Om willekeurige interpretaties te vermijden, gaan we altijd liever eerst, en vaak te vlug, op zoek naar de bedoelingen van de kunstenaar. We wensen dat het beeld correct wordt uitgelegd en we veronderstellen daarbij dat de betekenis ervan geen andere mag zijn dan wat hij heeft bedoeld. De titel van een werk geeft ons een aanduiding. Daarmee kan de kunstenaar de interpretatie van zijn werk enigszins richten en bijsturen. Het verband tussen titel en interpretatie kan heel duidelijk zijn, wanneer bijvoorbeeld *puns* worden uitgehaald. In *Le paysage à l'envers* heeft Joostens ansichtkaarten van resp. de watervallen van Malmédy, de duinen en de zee, *letterlijk* en *figuurlijk* op hun kop gezet om er een nieuw landschap mee te assembleren dat de natuurlijke gang van zaken grondig verstoort: de watervallen zijn staande zuilen geworden en de schuimende zee is een blauwe lucht met wolken, zodat het water nu bij wijze van spreken naar boven stroomt. Gaat men te ver als men bevroedt dat de titel bovendien een woordspeling bevat: *envers* is min of meer een homoniem van *Anvers*, Joostens geboortestad 'aan de stroom'?

We hebben reeds aangehaald dat Joostens gaandeweg meer (langere) titels en ander expliciet tekstmateriaal heeft toegevoegd aan zijn collages. De trend deed zich al voor sedert de jaren dertig. Op één van de collages uit de reeks *Le Royaume des choses inutiles* (1937) kleeft, onder het beeldgedeelte, een beschreven stuk papier dat quasi de helft van het blad beslaat. De tekst luidt: 'Un individu au dessus du troupeau amorphe échappe à l'Unification stérile en morne'. Het klinkt als de titel van een draaiboek. Niet in het minst is het een persoonlijk statement waarmee Joostens *zijn* individueel verzet heeft verwoord binnen *zijn* kunst.

In de fotocollages die in 1946 werden gemaakt, zijn stelselmatig teksten geplakt onder het beeld. Eén van de subliemste werken in deze tentoonstelling, kreeg de titel *Appréhensions*. De angst voor vernietiging die in de collagereeks *Demain* overheerst, vindt zijn beslag in dit bevreemdend beeld. Erger dan de zorgeloze vernietingsdrift waarmee futuristen en dadaïsten in samenklank met of tegen het oorlogsgeweld in tekeer gingen, is de dood, waardoor een mens uiteindelijk in beslag is genomen. Het individu/de kunstenaar is veroordeeld tot de gevangenschap in een even ware als onbestemde, dus *onechte* (want imaginaire) horror-scène. De enige, echte vrijheid die hij als kunstenaar heeft, bestaat erin uitdrukking te geven aan zijn angst en zijn protest tegen deze absoluut ongewenste situatie. De toonzetting van de tekst schommelt tussen een poëtische evocatie en een filosofische bevraging. Daardoor wordt de persoonlijke draagwijdte van het beeld perfect weerkaatst en ten gehore gebracht. In deze besloten ruimte, waar de schijn van veilige beslotenheid angstvallig wordt bewaard door de aanblik van het klassieke huisinterieur, staat al een raamluik open met (voor)uitzicht op de rondwarende dood. Voorlopig houdt de dood zich nog op in de 'bar', maar weldra zal het individu rijp zijn om (weg)geplukt te worden en als anoniem ingrediënt gebruikt te worden in de 'organische keuken' van de natuur. Het is een speeltuig van geweld, uitwissing en moord. Het moet begraven en bedolven worden. Eerst in de massa, dan onder een massa aarde.

De collage confronteert ons tenslotte met een uiterst *unheimliche* situatie. Dat komt tot uiting in de bizarre tijd-ruimtelijkheid die in beeld wordt gebracht. De knipsels worden niet op hun kop gezet, maar met voorbedachte rade gemonteerd als misdadscene. De verhouding tussen binnen en buiten is zeer ambigu. De doorgang blijft, zoals de dood, raadsel én bedreiging. Hoe kan een mens aanvaarden dat zijn strikt individuele levensloop wordt 'ingeschakeld' in de onpersoonlijke, gewelddadige kringloop van de natuur? Het habijtkoord, de gebedskrans en het 'reclamemeisje' in contemplatieve zithouding, in lang gewaad en met gelobde hoofddoek, verwijzen weliswaar naar een religieus leven, maar het zijn ook symbolen van herhaling, van een circulaire tijd die geen uitweg biedt en het vrije individu de strop aanbindt.

In deze collage heeft Joostens een zeker optimum weten te bereiken tussen beeldmanipulatie en betekenis-effect, tussen tekst en beeld. Het verband blijkt enerzijds ruimer te zijn dan een indicatieve functie, en anderzijds stringenter dan een willekeurige associatie of een toevallige (woord/beeld) vondst. Dat pleit zeker voor een contextuele en semiotische interpretatie. Niet voor niets heeft Joostens het merendeel van zijn collages in reeksen gemaakt of gerangschikt.

In de loop van de jaren vijftig zou hij nog een aantal van zulke reeksen produceren, waarin alweer dezelfde thema's - de vrouw, de dood en de anti-natuur - aan de orde zijn. Daarbij wordt een symboliek aangewend die soms directer is en daarom minder surrealiserend werkt. Het sarcasme en de erotische kritiek hebben vaker de overhand ten koste van het mysterieuze. Uit het *Album de l'Alleluia ou Ste Poézeloës* (1950) is *Pré-alleluia* het historische voorspel. Maria en de kleine Jezus worden in een klassiek interieur geplaatst. De madonna draagt een (aan de tijd van het interieur) aangepaste pruik met blonde krullen op haar hoofd, al heeft ze verder weinig Venus-allures. Opvallend is het contrast tussen de sobere kleuren en de blonde lokken. De toespeling spreekt voor zich. In de reeks treffen we nog verwijzingen aan naar Eva, naast andere blasfemische collages over 'heilige' vrouwen.

Joostens schuwt geen enkele vergelijking als het erop aan komt de zogezegd alles inpalmende macht van de vrouw in beeld en in kaart te brengen. Haar terrein was niet beperkt gebleven tot de seks, het gezin en de parochie, maar breidde zich nog verder uit dankzij de moderne consumptiemaatschappij. In zijn ogen had de economische religie van het geld een pact gesloten met de op materialistisch vlak 'geëmancipeerde' vrouw die enkel met zoveel mogelijk luxe-goederen gediend is en die haar seksuele macht misbruikt om anderen ervoor te laten werken. De collage met het *Cola drinkende meisje* illustreert Joostens' opvattingen over de positie van de vrouw in recentere tijden. Tegen een middeleeuwse achtergrond gezien, houdt zij zich *in modern times* veel liever bezig met het genieten van consumptiegoederen.

Het jonge meisje bleef gespaard van zijn vrouwenhaat. Echter niet van de dressuur die men haar in bourgeoisiekringen pleegde aan te doen, en al evenmin van andere vormen van reëel of fantasmatisch geweld. In een wijk in Luik brak op 3 april 1955 brand uit in een bioscoop. Meer dan twintig kinderen kwamen daarbij om het leven. Het staat vast dat Joostens hierdoor erg werd aangegrepen. *Sclessin* is gebaseerd op een kranteknipstel van de ramp. Het toont de uitgebrande cinemazaal. Op de voorgrond heeft Joostens een eveneens uit de krant geknipte foto van een meisje geplakt, allicht bedoeld als ode aan het dertienjarige meisje dat eerst haar broertje redde, en daarna zelf omkwam in de brand toen zij de andere kinderen ging zoeken.

In Joostens' reacties op het tijdsgebeuren valt weinig hoop op een betere wereld te beluisteren. Wars van de revolutionaire bevlogenheid waarmee de avant-garde haar idealen en projecten wereldkundig maakte, had hij zich een pessimistische levensvisie eigen gemaakt. Tijdens de laatste periode van zijn leven werd de stemming nog bitterder. In *Pour un condamné à la vie* (1955) ligt een diepe existentiële weerzin uitgedrukt: ongewild komt men ter wereld om tenslotte te creperen na veel ongewenst fysiek en sociaal leed. Dat is de zienswijze die o.a. in deze collage, evenals in een paar assemblages en constructies die hij in dezelfde periode heeft gemaakt, door de encenering van een offer wordt vertolkt. Het is een aanklacht middels de kunst, een *cerebraal expressionisme* bij gebrek aan goden in de hemel en in de kunstwereld die hem wilden aanhoren. De symboliek is ontluisterend. Voor christenen is Kerstmis het feest van de geboorte van het licht dat in de duisternis schijnt, een signaal van geloof en hoop in dit tranendal. Het gebeuren in de kerststal baadt in een fel wit licht, dat schril afsteekt tegen de duistere, spelonkachtige achtergrond. Het in retabelvorm uitgeknipte fragment uit de reproductie van een schilderij, is zo opgesteld binnen de voorstelling dat men evengoed zou kunnen denken aan een schildersezal. Onderaan en ver

buiten het oplichtend gedeelte van de collage, zien we een naamloos, verminkt en toegetakeld lichaam liggen. De schepping is een gewelddadig en misdadig plot. Het 'feest' van de geboorte eindigt in een zinloos offer: lichamelijk is een individu niet meer dan meststof. In deze nihilistische tempel galmt een leegte die veel luider klinkt dan de anti-clericale lach van het dadaïstisch offensief. Joostens wreekt zich niettemin door een ongenadige *recyclage* van bijbels beeldmateriaal. Opzichtiger dan in zijn collages kon die *recyclage* niet plaatsgrijpen. Misschien zijn uitgerekend beelden wel een soort van mentale meststof, en kunnen collages daarom zo geestig én geestrijk zijn.

Spijts deze 'geestigheid', sprak Joostens over het risico. In 1957 formuleerde hij een zelfs heel geestige opmerking : *'L'Art du collage est un sport dangereux, l'artiste collagisant risque à chaque tournant de se coller la figure par terre'*. Was dit een ironische waarschuwing voor wie de tragische kant miskent of een sarcastische grap over dadaïstische ironie ?

Joostens heeft die 'gevaarlijke sport' tot in de finale fase van zijn leven beoefend. De laatste collages dateren van 1958. *Frontispice à mon Purgatoire*, een reeks van twaalf collages, is opgedragen aan Jeroen Bosch. Om zich vooralsnog te zuiveren van de wereldse hel was een ultiem vagevuur vereist, een persoonlijk apocalyptisch verhaal, geboekt in tekst en beeld. Nog altijd was hij niet verlost van humoristische overdrijvingen. Purificatie dus, zij het niet zo proper en nietszeggend als een louter esthetische uitzuivering door pure abstractie.

De dadaïsten gingen zich, alsmaar vrijer en vrolijker, overgeven aan de *onzinnige* malle-molen van het leven. De surrealisten verheugden zich in het *wonderbaarlijke* dat blijft opwellen uit de fantasmagorie van het alledaagse. De verbeeldingskracht was hun beider bondgenoot.

Joostens wilde zijn eigen meester zijn, dit wil zeggen een uniek leven leiden vanuit zijn eigen visie op de wereld. Als individualistische kunstenaar trachtte hij ook zeggenschap te houden over de manier waarop hij gestalte moest geven aan die visie. Hij kon zich niet tevreden stellen met de toepassing van universele wetmatigheden (zoals in de puur abstracte kunst) en al evenmin vertrouwen op het toevallige resultaat van automatische of onbewuste processen (zoals de surrealisten deden). In zekere zin leed hij aan een *infectie* van de verbeelding, een ernstige vorm van gelovig sarcasme. Hij was *aangestoken* door materiaal dat aanspoelde op de eenzame kusten van zijn leven, uit het verleden en zijn tijd. Geheel vrijblijvend kon hij er niet mee omgaan. Daarom komen dezelfde obsessionele thema's telkens terug in zijn werk. In 'L'art du collage' (1961) heeft Georges Mariën, die in Antwerpen woonde, bevriend was met Joostens en zelf ook collages maakte, het belang onderstreept van het *Imago obsedans*, dat in rituelen, ceremoniën en liturgie wordt gehuldigd. Ongetwijfeld liet Joostens zijn verbeelding prikkelen door dit soort beelden en heeft hij zich gecompromitteerd met een quasi-religieuze, iconische verering, zelfs van drogbeelden waarin hij niet meer kon geloven. Het fascinerende stelsel van woord- en beeldspinsels dat zijn oeuvre vormt, zou nooit tot stand zijn gekomen zonder deze intrigerende zwakte: een dubbelzinnige gevoeligheid aan de betovering van het beeld dat terugkomt in een onttoverde wereld, en wel zijn waarheid, doch niet zijn glans heeft verloren. Dat beeld leent zich tot verering en vervorming. Meer kan een collage niet bieden. En toch betekent juist dát soms meer dan 'minder', dan 'de abstractie om de abstractie' waarin de valse droom is vervuld dat niemand nog geplaagd wordt door een bedrieglijke wereld.

Frank Van Eeckhout